

LIONELLO VENTURI HISTÓRIA DA CRÍTICA DE ARTE

Da época clássica à época contemporânea, Lionello Venturi propõe ao leitor uma história ampla mas concisa das ideias, das teorias, dos preconceitos e das tomadas de posição referentes às artes figurativas em geral. O autor apresenta-nos toda uma galeria de escritores, pensadores, filósofos e artistas que se distinguiram na formação teórica do fenómeno artístico.

A CRÍTICA À ARTE DO SÉCULO XX

As premissas da arte contemporânea

Podemos talvez procurar em Laforgue, de quem já falámos, a definição do elo histórico entre a visibilidade pura de Von Marées ou de Fiedler e a origem do gosto da abstracção na arte francesa.

No entanto, com a crise do impressionismo de 1880, surgem a exigência de uma doutrina da forma e a tendência para a arte abstracta.

Cézanne, o «divisionista» Seurat e o «simbolista» Gauguin são considerados como os precursores da pintura abstracta em França.

Em 1890, Maurice Denis iniciava a sua *Définition du Néo-Traditionisme* com algumas palavras célebres: «Lembrem-se de que um quadro — antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma história qualquer — é, sobretudo, uma superfície plana coberta de cores reunidas numa certa ordem.»

As duas maiores revoluções pictóricas, entre 1905 e 1910, são as dos *fauves* e dos *cubistas*. Elas representaram uma crise da «durée» e, no entanto, duraram bastante e ainda hoje a pintura depende delas.

Sob o aspecto social, as duas revoluções foram a consequência da instabilidade, da inquietação, da necessidade de radicalismo que caracterizam a nossa época, precisamente a partir de cerca de 1905.

Sob o aspecto filosófico, foram uma revolta contra a razão, um triunfo do intuicionismo bergsoniano.

Sob o aspecto moral, representaram o desejo de verdade a todo o custo, contra todas as convenções, sem, no entanto, dar origem a novos princípios.

→ Sob o aspecto cultural, sublinharam a crise do humanismo e a convicção de se poder construir uma ordem nova independente da ordem antiga, ou, antes, contra ela. As ciências físicas ajudaram a nova orientação dos espíritos através de descobertas famosas, que sugeriram que a realidade não era aquilo que os sentidos e a razão nos tinham afirmado, mas algo que cabia à imaginação descobrir. Paralelamente a alguns mistérios desvendados pelas descobertas científicas, outros tinham de ser perscrutados e todos, os pintores em primeiro lugar, julgaram poder desvendá-los.

A partir do Renascimento, os artistas assumiram uma atitude dupla em relação à ciência: ou aproveitaram a ciência para atribuir à arte uma base racional, ou se revoltaram contra ela em nome dos direitos da fantasia. Os *fauves* seguiram este segundo caminho. Mas os cubistas pretenderam substituir a ciência pela arte, ou, pelo menos, criar uma ciência a seu modo.

Para este fim, precisavam de uma teoria. Mesmo Cézanne, Seurat, Gauguin e Van Gogh sentiram a necessidade de uma teoria. Mas os *fauves* não se preocuparam com isso: a sua estética era vaga e incerta. Daí o sucesso dos cubistas, todos armados de teoria.

A antítese entre *fauves* e cubistas não era, no entanto, radical: o próprio Apollinaire, em 1910, podia aperceber-se de que as manifestações dos *fauves*, entre 1906 e 1908, tinham sido o «preâmbulo do cubismo». De facto, tanto os *fauves* como os cubistas recusavam entregar-se às emoções produzidas pelas aparências da natureza, declaravam querer superar a sensibilidade dos impressionistas e querer entrar em contacto com uma realidade mais profunda e mais verdadeira. Daí a recusa da «civilização» tradicional que, com o aparato das suas convenções, impede aquele contacto; daí a profunda desconfiança pelos «valores» da História, e a evasão da História para a pré-História (a arte negra), na pegada da aventura tahitiana de Gauguin e da aventura africana de Rimbaud. Figurativamente, tanto os *fauves* como os cubistas, negando a convenção perspectica e o ideal clássico da forma plástica, aspiravam a uma pintura de superfícies cromáticas, isto é ao valor absoluto e imediatamente expressivo da cor.

Para Picasso, e precisamente para a sua primeira formulação cubista, é essencial a experiência da arte negra. Quanto a Braque, o outro defensor do cubismo, é preciso recordar a sua formação de *fauve*.

É verdade que, numa segunda etapa, e sobretudo por parte de artistas franceses como Metzinger, Delaunay e Léger, o cubismo

enuncia um credo histórico próprio, afirmando clamorosamente a sua própria aderência à «civilização mecânica», o que o põe em aparente contraste com os *fauves*. Mas mesmo o mito da civilização mecânica é um modo de se evadirem da História, de se projectarem no futuro, tal como a exaltação da arte negra era um modo de projecção num passado imemoriável, já não uma História eterna mas uma eterna pré-História.

No entanto, o cubismo — evidentemente o primeiro cubismo ou o chamado cubismo científico ou analítico — representa, perante o desejo de irreflexão expressiva dos *fauves*, uma exigência de reflexão crítica, que se concretiza numa segunda análise atenta da pintura de Cézanne.

Por outro lado, os cubistas não podiam renegar a outra exigência radicada na arte contemporânea, que é, ao fim e ao cabo, o outro aspecto da necessidade de absoluto, isto é a expressão de impulsos religiosos, que Rouault afirmava com tanta autoridade ao abrir as portas ao expressionismo. As sucessivas fases da pintura de Picasso explicam-se precisamente por esta necessidade de satisfazer exigências complexas e contrastantes.

Por fim, se é verdade que a realidade está além da aparência, além da natureza, além da História, também é verdade que aparência, natureza e História compõem a nossa experiência e só através da análise dessa experiência se poderá alcançar a intuição da realidade que a transcende. Assim, o cubismo, apesar dos seus primeiros programas, é uma revisão da tradição, um empenho dirigido a reencontrar as leis de proporção e as leis matemáticas que se supõe regerem e ordenarem a natureza, uma análise determinada a restaurar os valores mais profundos e originais da linguagem figurativa.

Os olhares destes pintores revolucionários voltam, por isso, a dirigir-se para as obras dos museus; e descobrem com espanto que quase todos os grandes mestres do passado, na medida em que intuíram e exprimiram valores eternos ou estruturais da realidade, podem ser considerados de um ponto de vista cubista.

Se a pintura foi, mesmo no século XX, a orientadora do gosto, também a *escultura* deu passos gigantescos no sentido de realizar a nova visão do mundo oferecida pela pintura, baseada na relação entre um objecto e tudo aquilo que o rodeia, e não no isolamento da coisa representada, próprio da escultura clássica; por isso quebrou as pontes com a tradição da escultura do passado e aceitou, da pintura cubista, o princípio da forma abstracta.

A *arquitectura* ficara, desde o início do nosso século, bastante atrasada quanto ao gosto, em relação à pintura e à escultura, continuando a repetir, sempre de modo mecânico, as formas do Renascimento e do barroco. A revolta do novo gosto contra o gosto tradicional foi, por isso, ainda mais violenta na *arquitectura* do que nas artes irmãs. Sendo a destruição mais radical, compreende-se que a reconstrução fosse mais lenta e incerta e que os seus resultados artísticos sejam mais raros, embora a reforma da concepção *arquitectónica* tenha tido uma importância social maior e uma difusão enorme. Os princípios do novo gosto baseiam-se na correspondência entre a forma da construção e a função que ela tem na vida prática, e na coerência orgânica das relações entre as formas.

A reflexão crítica dos cubistas

Albert Gleizes, um pintor cubista, dedicou os seus esforços a procurar nas formas da arte antiga, e particularmente na arte romântica e gótica, uma lei genética de ritmo que valesse como intuição fundamental da realidade; entende-se facilmente como é que, quando se afirma que a história da arte deve possuir um método científico baseado numa lei positiva, se consegue depois reavaliar a ideia clássica da forma, ou até mesmo chegar à sua integração, na medida em que o cubismo «estuda o volume no seu mecanismo e restitui à perspectiva a multiplicidade dos seus pontos de vista». O processo, diverso nos métodos, não difere substancialmente, nos resultados, do dos teóricos da visibilidade pura, de Riegl e de Wölfflin: de facto, depois de ter privado a forma clássica das suas justificações históricas, precisamente no ponto em que seria legítimo esperar uma radical afirmação anti-clássica, reaparece o reconhecimento de um valor absoluto, teórico ou metafísico, e portanto não histórico, da forma clássica.

André Lhote, outro pintor teórico do cubismo, encara as obras de arte com uma participação mais viva e com interesses figurativos mais determinados. Inegavelmente curioso é o seu juízo sobre Ingres. Este não é o puro clássico e o rigoroso purista rafaelino que a crítica romântica contrapusera a Delacroix; pelo contrário,

este nu (a *Grande Odalisca*) possui, aos olhos dos censores profissionais, entre outras taras, duas vértebras em excesso e um seio impropriamente

colocado sobre o braço: eis a anatomia profanada, esta ciência sagrada, esta cúpula do templo do academismo decadente.

Perante a natureza, Ingres sente-se profundamente comovido:

Deixa de haver verdade anatómica, se esta verdade se opuser à sensação dada pelo corpo que tem diante dos olhos. Esta adorável curva do dorso, tão desdobrada, tão suave, tão longa, será alongada ainda mais, contra vontade, para melhor transmitir aos outros a perturbação que ela lhe provoca. Ele deformará, entrará em contradição com o que o seu espírito *sabe*, para exprimir o que o seu coração *acaba de aprender*.

Na *Apoteose de Homero*, o braço de Tétis, estendido para a figura de Júpiter, «não é um braço tal como o é na realidade, com os seus ângulos e as nervuras das veias e dos músculos; é uma forma inventada, algo quente e sinuoso, feita para acariciar e envolver sensualmente». É portanto o «dualismo», o contraste, a integração recíproca de sensualidade e razão, que leva Ingres a exprimir uma realidade que está além da natureza. Eis que então se esboça um processo que, a partir de Ingres e através dos impressionistas, conduz ao cubismo. A tradição do impressionismo, dantes confundida e condenada juntamente com a tradição romântica, reencontra um significado actual, porque Cézanne fez do impressionismo «algo de sólido e de duradouro como a arte dos museus». A «sensação» passa de novo ao primeiro plano. Sem uma profunda dedicação às suas próprias sensações, Cézanne não teria chegado ao «poder de ler através dos objectos». Pelo contrário, «para ele o universo não tem limites materiais. Os fenómenos tornaram-se transparentes e deixaram ver as suas origens». O ideal da arte volta a ser um valor de classicismo que se alcança, no entanto, através de uma sensibilidade nova.

Os ensaios de J. W. Power sobre a construção pictórica e as suas análises geométricas das obras de Rafael, de Duccio, de Rubens e de Juan Gris são um exemplo do modo como se assumiu a experiência cubista como guia do juízo das obras de arte antigas e modernas. O esforço está ainda todo concentrado na solução do «dualismo» cubista que aqui, no entanto, se exprime em termos figurativos puros: a ideia da superfície ou do plano e a ideia da profundidade ou do volume. Na realidade, este dualismo é passível de solução com uma atitude crítica que, obviamente, não pode excluir a superfície em benefício da profundidade ou o volume

em favor do plano: mas nesta atitude crítica transparece também a ambiguidade de um ideal de originalidade e de novidade formal que se quer afirmar sem comprometer irremediavelmente a tradição, ou de uma realidade que se quer alcançar sem decididamente negar o valor das aparências naturais e da emoção.

É este o contributo de um pintor espanhol, que participou em Paris, ao lado de Picasso e de Braque, no movimento cubista: Juan Gris. D. H. Kahnweiler transmitiu-nos, através de uma atenta análise figurativa da obra do mestre, as suas ideias sobre a arte. Juan Gris, diz Kahnweiler, está para Picasso como Rafael para Miguel Ângelo: no primeiro existe uma medida, uma calorosa pureza, um valor estático e clássico; no segundo, uma tumultuosa e romântica violência expressiva. No entanto, Gris coloca em primeiro plano o valor da emoção; e, à afirmação de Braque «amo a regra que corrige a emoção», responde preferir a emoção que corrige a regra. A regra, portanto, precede a emoção, como o número precede o fenómeno: é dentro do ritmo intuído que desce a experiência, estimulando-o. Por isso Gris quer distinguir o seu próprio cubismo, sintético, do cubismo analítico:

Começo por organizar o quadro, depois qualifico os objectos. Trata-se da criação de novos objectos que não são comparáveis a quaisquer outros da realidade. É isto precisamente que distingue o cubismo sintético do cubismo analítico. Estes novos objectos escapam de imediato à deformação. O meu violino, sendo uma criação, não tem que recluir a comparação.

Quer isto dizer que a tendência expressionista da deformação, em Juan Gris, é o ideal de uma forma absoluta incomparável. Assim, a pintura de Gris é precisamente aquela que materializa o valor «conceptual» que lhe atribuía Apollinaire, entendendo-se por conceptual uma arte que materializa imediatamente as ideias, em vez de transpô-las para parábolas ou metáforas: a arte medieval, e não a arte do Renascimento. Temos então de reconhecer que, se por um lado o cubismo tende a resumir-se em puras emoções ou sensações de cor, por outro parece reencaminhar-se, por via indirecta, para certas remotas declarações de Ruskin ou de Morris sobre o valor da arte medieval como arte colectiva ou social, matriz de objectos e de uma espiritualidade dependente da técnica.

Se a obra de arte já não é uma representação ideológica da natureza, mas um facto da realidade, isto é a criação de um «objecto» artístico válido por si próprio e não por aquilo que

representa, o processo do artista é essencialmente um processo técnico, de artesão: o artista não cria nem inventa, mas obedece a uma lei profunda da realidade e pode, entretanto, descobrir em si mesmo essa lei, à medida que se despoja de tudo aquilo que traz em si de convenção, de hábitos sentimentais ou emotivos.

Os futuristas

O limite formalista do cubismo analítico foi apontado, embora confusamente, pelos futuristas italianos, entre os quais merecem ser recordados o escultor Boccioni, o pintor Carrà e o arquitecto Sant'Elia. Foi Boccioni quem exprimiu as ideias mais originais que se resumem nos conceitos de simultaneidade e de dinamismo plástico. Tanto Boccioni como Carrà censuram ao cubismo o seu carácter estático e a sua objectividade e afirmam que o futurismo é uma arte dirigida já não aos objectos mas aos estados de alma. Infelizmente, estes artistas preocupam-se mais com a tradição nacional do que com a tradição europeia do impressionismo. Referem-se a uma síntese, mas não a uma síntese dos elementos da visão, e sim à síntese de dados empíricos. Quando Boccioni afirma que um cavalo em movimento não é um cavalo parado que se move, mas uma coisa totalmente diversa, substitui a ideia de cavalo pela ideia de movimento, isto é um facto físico por outro facto físico. Por isso o conceito da simultaneidade, em vez de se resolver no conceito de síntese, degrada-se no conceito de velocidade. Daí o mito abusivo da civilização da máquina, o anti-tradicionalismo prático em vez de estilístico e a rápida degradação da polémica artística em polémica, nem sequer social mas política.

Gino Severini é um pintor italiano que trabalhou muito tempo em Paris em contacto com os pintores cubistas. Os seus escritos dirigem-se para a pesquisa das leis fundamentais das proporções, das normas construtivas da forma perdida a partir do Renascimento. A antítese agora já não é entre Idade Média e Renascimento: como para Wackenroder e para Ruskin, para os nazarenos e os pré-rafaelitas, a antítese está entre uma arte que é verdade e uma arte que é ilusão, entre uma arte que se baseia na antiga sabedoria da tradição e uma arte que aspira à invenção e ao efeito dramático. A arte «não é mais que ciência humanizada»; a causa da decadência da arte é a sua separação da ciência, mas a teoria não deve nunca ser separada da prática ou da experiência;

a missão do artista é «reconstruir o universo segundo as próprias leis que o regem». Mas uma tal «reconstrução» não teria sentido nem finalidade, se nesse «reconstruir» não se repetisse o processo e o acto da criação. Assim, com o auxílio da estética neoescolástica de Maritain, o motivo religioso volta a entrar na teoria da arte moderna; e já não, infelizmente, com o rigor e a força moral de Van Gogh, mas como princípio de autoridade que preside ao processo de execução artística. É nesta altura que o movimento artístico que partiu do cubismo se transforma num inútil neoprimitivismo ou num neoclassicismo ainda pior, inevitável reacção àquilo que o futurismo tinha em comum com o cubismo: a antitradição.

Do cubismo ao surrealismo

Alguns escritores, e particularmente Amédée Ozenfant, insistiram muito na necessidade de não se confundir o verdadeiro cubismo, que estaria já concluído em 1914, com os movimentos e as tendências que apareceram na arte europeia depois da I Guerra Mundial. Se se considerar que esses movimentos e tendências tiveram como protagonistas os mesmos artistas que tinham realizado o movimento cubista, a exigência de Ozenfant, à primeira vista cheia de bom senso histórico, resulta bastante menos persuasiva: a história da arte é, antes de mais, história de artistas, e não se pode facilmente prescindir do desenvolvimento que deram às suas premissas. Existe, no entanto, um outro argumento: a pintura e a escultura cubistas criaram uma linguagem figurativa que substituiu rapidamente a linguagem naturalista da qual, embora através das mais diversas inflexões e construções, se tinham até aí servido a pintura e a escultura. De facto, todas as afirmações mais válidas da arte moderna a partir do cubismo baseiam-se no neonaturalismo formal cubista, isto é no princípio da forma não representativa ou não figurativa, da forma-realidade e não da forma-imagem. Parece portanto possível assumir o cubismo como género em relação às espécies dos movimentos sucessivos, até ao surrealismo. Georges Lemaître, referindo-se mais à literatura do que à arte figurativa, traçou o seguinte esquema da evolução histórica do cubismo:

1) *Cubismo científico*. É a tendência originária do movimento e justifica-se sobretudo como reflexão e elaboração dos resultados

de Cézanne. Aspira à descoberta de uma realidade pura, para lá da ilusão sensorial.

2) *Cubismo órfico*. É o ultrapassar do processo analítico do cubismo científico; é a aspiração a uma comunhão mística com a consciência universal ou a expressão sintética do «conteúdo espiritual do mundo».

3) *Cubismo físico*. Apesar do seu nome, é outro passo em direcção à abstracção. Para comunicar com o espírito puro sem obstáculos materiais, o artista quer exprimir, por ele próprio, mesmo os modelos ou objectos *físicos* aos quais deve recorrer para exprimir a sua mensagem. Enquanto nos primeiros cubistas se encontravam ainda fragmentos de formas naturais, embora combinadas de modos não naturais, agora só se admitem formas e figuras surgidas da interioridade mais profunda, não relacionadas com qualquer experiência.

4) *Cubismo instintivo*. Está relacionado com a proposta bergsoniana de que também o instinto seja um modo de transcendência. É a primeira formulação do automatismo surrealista.

O ensaio de Lemaître refere-se indiscriminadamente à literatura e à arte figurativa; e, de facto, negando-se todo o valor à forma como representação e repondo-se a validade da arte como puro acto de expressão, caem as fronteiras entre as diversas categorias da arte. A arte transforma-se na mensagem de um mundo oculto e mais verdadeiro mas incompreensível à inteligência: é um puro acto de existência. O surrealismo apresenta-se assim como uma evolução necessária das premissas cubistas e o ultrapassar poético da formulação científica cubista; de facto, os mais válidos testemunhos críticos sobre o movimento surrealista encontram-se já em Jarry e em Apollinaire, o poeta que, antes da guerra, fora o defensor do cubismo e do futurismo. A própria palavra «surrealista» aparece pela primeira vez no subtítulo de uma comédia de Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, escrita em 1917. No seu testamento espiritual do ano seguinte, Apollinaire regressa à afirmação de que a finalidade do artista é «exaltar a vida sob qualquer forma que ela se apresente» Mais explícito é Marcel Proust ao afirmar:

A grandeza da verdadeira arte... está em reencontrar, em recuperar, em nos dar a conhecer a realidade da qual vivemos afastados, da qual nos afastamos cada vez mais à medida que lhe opomos a espessura e a

impermeabilidade dos conhecimentos convencionais, que nos arriscamos a não conhecer antes de morrermos; realidade que simplesmente é toda a nossa vida, a verdadeira vida enfim descoberta e iluminada, a única vida realmente vivida, esta vida que, num certo sentido, habita permanentemente em todos os homens, tanto como no artista. Contudo, estes não a vêem porque não a procuram iluminar. Por isso o seu passado está pejado de inúmeros chavões inúteis que não foram desenvolvidos pela inteligência.

A poesia, tal como a pintura, é vida; e, como acto de vida, não suporta o juízo crítico. O próprio Dubos não quer que se separe a função do crítico da do artista criador; o mesmo pensamento é várias vezes expresso por Paul Valéry. E no entanto a crítica tem tendência a voltar a propor-se como acção artística, o crítico volta a ser «artifex additus artifici».

Os críticos do surrealismo chamam-se, de facto, Breton, Aragon, Eluard, Cocteau, Sartre. Eles extraem os seus princípios dos teóricos do irracionalismo: de Bergson, de Freud, do existencialismo. No primeiro *Manifesto do Surrealismo* (1924), Breton define assim o movimento:

Automatismo psíquico puro através do qual se pensa exprimir verbalmente, por escrito ou por qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento. Inspiração do pensamento, inteiramente liberto do controlo exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.

De facto, é só pondo em evidência a estreita relação que une estes dois termos, real e imaginário, que Breton espera dar um novo golpe à distinção entre subjectivo e objectivo e lançar um fio condutor entre os mundos, durante demasiado tempo dissociados, da vigília e do sono, da realidade exterior e interior, da razão e da loucura, da calma do conhecimento e do amor, da vida e da revolução.

É a crise final da objectividade, do modelo. Encontrar em si uma razão positiva de protesto contra todas as convenções significa participar de um processo revolucionário geral: uma obra de arte será válida na medida em que participa naquela revisão total de valores e a apressa. É, portanto, já um critério de juízo, o princípio de uma crítica dirigida a obras não figurativas: aceita-se Picasso «que sem cessar engana a aparência com a realidade» e censura-se Braque que «ama a regra que corrige a emoção», quando é precisamente essa regra que se deve negar *a priori*. A crítica já não é, assim, crítica da representação, porque o valor da arte está além da representação, num princípio dinâmico que garante

«a sobrevivência do signo sobre a coisa significada»; está, pelo contrário, no reconhecimento desta sobrevivência ou da actualidade e dinamismo do signo para lá do objecto destruído. Nota-se, de facto, a tendência de Breton a passar da pura enunciação teórica ou polémica para uma crítica empenhada em aceitar, na sua actualidade ou na sua força revolucionária interna, a validade da obra de arte. Assim, Breton circunscreve a curta fase de eficiência surrealista da pintura de De Chirico e adverte que não ter reconhecido o alcance da pintura de Chagall foi uma grave lacuna do movimento (dadaísmo e surrealismo) que se propunha fazer a fusão de poesia e artes plásticas. Breton sabe, por fim, superar os próprios limites do surrealismo histórico quando, no automatismo, individualiza, indiscrimináveis, um momento passivo e um activo.

A descoberta essencial do surrealismo é que, de facto, sem intenção preconcebida, a caneta que desliza na escrita ou o lápis que se move para desenhar *desenvolve* uma substância infinitamente preciosa da qual nem tudo é motivo de troca, mas que, pelo menos, surge carregada de tudo o que o poeta ou o pintor de emocional arrecada.

E ainda:

uma obra não pode ser tida como surrealista se o pintor não se tiver esforçado por atingir o campo psicofísico total (do qual o campo da consciência é apenas uma pequena parte). Freud mostrou que a esta profundidade abissal impera a ausência da contradição, a mobilidade dos investimentos emotivos provocados pelo recalçamento, pela intemporalidade e pela substituição da realidade exterior pela realidade psíquica submetida exclusivamente ao princípio do prazer. O automatismo conduz em linha recta a esta região. A outra estrada que se abriu para o surrealismo aí chegar — a fixação «en trompe-l'oeil» (reside aí a sua fraqueza), as imagens de sonho — provou pela experiência ser menos segura e mesmo cheia dos riscos de desvio.

Daí o juízo positivo sobre Tanguy, em cuja obra Breton procura reconhecer um princípio poético, e o juízo negativo sobre Dali, cuja técnica expressiva é retrógrada (regresso a Meissounier) e cujo estilo é académico.

Breton pode assim chegar a um juízo interessante sobre a arte abstracta, que encontrou na escultura as suas formas mais persuasivas, livres de qualquer equívoco psicanalítico:

Por ser tão exterior, este objecto, ao negar-se cada vez mais no seu aspecto, atravessa as duas grandes crises do cubismo e do futurismo

(Archipenko, Lipchitz, Laurens, Boccioni, Duchamp, Villon); ao sair delas é forçado a bater-se no *construtivismo* com o objecto *matemático* de recente aparição, de infalível e perturbante elegância. A partir daí não lhe restará outra coisa senão renascer das cinzas, fazendo apelo, para isso, às forças crescentes do automatismo (Arp), às alegrias puras do equilíbrio (Calder), aos jogos necessários, dialécticos, do cheio e do vazio (Moore).

Não vamos demorar-nos nas subtis interpretações ou reconstruções literárias de obras figurativas, especialmente de Picasso e de De Chirico, que Cocteau nos ofereceu; nem no empenho eminentemente teórico, polémico, moralista, de Aragon, que vê na arte moderna, e em especial no surrealismo, o esforço mais poderoso para tirar ao nosso mundo o seu carácter cristão e histórico. A orientação da pintura europeia mais moderna parece-nos ser a mais evidente refutação das teses sociais e revolucionárias indirectas do surrealismo.

Os pintores franceses da última geração designavam-se precisamente como «abstracto-concretos» ou, com uma nova pretensão de historicidade, «jeunes peintres de tradition française». O seu programa, formulado em 1941, renega a sujeição às formas puras e quer reencontrar, literalmente, o espírito que as originou, reafirmar o valor de uma tradição em contínuo devir. Não se trata de um movimento regressivo ou de reacção: trata-se antes de voltar a dar um conteúdo de experiência e uma função activa à consciência, cujos contornos as precedentes correntes artísticas tinham querido delinear e cujos processos essas mesmas correntes tinham querido mecanicamente experimentar. É portanto uma projecção sobre o mundo, não sem preocupações sociais intensas e às vezes dramáticas, da experiência ideal do cubismo, do surrealismo e do abstraccionismo.

A reacção dos países anglo-saxónicos

Duas exposições atraíram a atenção dos críticos e do público para as novas correntes da arte contemporânea: uma em 1910, nas Grafton Galleries, de Londres, a outra em 1913, chamada «Armory Show», em Nova Iorque, Boston e Chicago. A exposição de Londres foi patrocinada por Roger Fry (1866-1934) que perdeu, por isso, toda a sua autoridade junto das classes mais elevadas, mas que se transformou em ídolo e guia da nova geração de pintores.

Em 1912, Roger Fry definiu nos seguintes termos o ideal dos novos pintores:

Estes artistas não procuram transmitir aquilo que, apesar de tudo, pode apenas ser um pálido reflexo da aparência, mas convencer acerca de uma nova e definida realidade. Procuram não imitar a forma das coisas mas encontrar um equivalente da vida... A conclusão extrema de tal método seria, sem dúvida, renunciar a qualquer semelhança com as formas naturais e criar uma linguagem formal puramente abstracta — uma música visual e as últimas obras de Picasso demonstram-no de modo bastante claro.

Roger Fry percebia bem que a origem deste novo tipo de forma criada estava em Cézanne e já em 1917 se propunha esclarecer «a obra e a posição» de Cézanne, o que fez numa monografia de 1927. Sem a experiência do cubismo, Fry não teria, talvez, conseguido entender o aspecto «abstracto» da arte de Cézanne e, por causa dessa experiência, acentuou-o; o certo é que a consciência dessa abstracção lhe permitiu fundar em bases novas a posterior interpretação do artista. A propósito de uma paisagem de Cézanne, escreve:

Os objectos reais que se apresentam à visão do artista são, primeiro, privados de todas aquelas características específicas pelas quais temos a percepção da sua existência concreta — eles são reduzidos a puros elementos de espaço e de volume. Num tal mundo abstracto, estes elementos são perfeitamente coordenados e organizados pela inteligência sensível do artista, que obtém uma coerência lógica própria. Estas abstracções são depois de novo referidas ao mundo concreto das coisas reais, não por meio dos seus pormenores específicos mas exprimindo esses pormenores numa estrutura continuamente variada.

Nesta atitude de compreensão do processo de criação formal de uma obra de arte está a importância da crítica de Fry, a qual se exerce depois, com igual inspiração, em Giotto, em frei Bartolomeo, em Rembrandt e na arte chinesa, além de se exercer também na arte moderna. A sua adesão à obra de arte, que distingue Fry de um alemão como Wölfflin, depende da sua experiência directa da arte contemporânea, da arte no seu processo de execução.

Duas vezes expressamente, e muitas por alusão, Fry propôs-se formular a teoria que poderia justificar os seus juízos críticos. O seu melhor ensaio é, de longe, *Some Questions in Aesthetics* onde, em polémica com Richards, estuda os aspectos psicológicos e formalistas nas obras de arte com o fim de compreender a relação

entre eles. O que nesse ensaio existe de melhor é, no entanto, a análise dos seus exemplos, de onde emerge o seu gosto seguro, e não a teoria, para a qual lhe faltava preparação filosófica.

Foi Herbert Read quem se propôs formular a teoria da arte contemporânea (*Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, Londres, 1933). Read leu, muito mais do que Fry, as teorias sobre a arte, mas o seu constante preconceito contra qualquer *a priori* de carácter filosófico leva-o a equívocos e contradições. Considera, por exemplo, empírica a teoria de Vico, porque a interpreta empiricamente, e rejeita a teoria de Croce sem se aperceber de que a absorção do conceito de belo no conceito de arte, que é um dos resultados mais importantes da estética crociana, é essencial para a compreensão da arte contemporânea. E lamenta-se por não encontrar na psicologia moderna «a justificação do conceito de que a arte é uma actividade perceptiva e intelectual com tendência a formular tipos absolutos ou ideais», conceito em que se baseia, segundo Read, o valor da arte contemporânea. Por isso, depois de se ter referido às teorias de Semper, de Fiedler e de outros, de um modo totalmente inadequado, procura justificações bizarras, como quando assimila a visão integral de Matisse àquilo que Francesco de Sanctis disse sobre Dante, ou erradas, como quando justifica a arte abstracta com aquilo que Platão diz no *Filebo* sobre a beleza absoluta das figuras geométricas, confundindo precisamente o conceito de beleza com o conceito de arte.

Read caminha portanto às apalpadelas, à procura de uma relação entre a arte contemporânea e a estética moderna e não a encontra, porque não conhece a história da estética. Isso não impede, no entanto, que a sua experiência directa da arte contemporânea lhe permita explicar quer o carácter simbólico da arte de Matisse quer o valor da arte abstracta, quer ainda o do idealismo subjectivo. E conclui que, para ele, arte é

a capacidade de permitir que a personalidade de um artista se expresse através de uma técnica: uma misteriosa equivalência entre pensamento e acção. O acto de desenhar em papel ou de pintar numa tela transforma-se num acto daquilo a que Croce chamou intuição lírica e, nesse acto, naquele momento, revela-se a personalidade e, naturalmente, a espiritualidade do artista.

O que é certo, embora não seja formulado com exactidão, mas que Read nem sempre tem presente quando fala de algumas

tendências artísticas como, por exemplo, o expressionismo alemão. E a inexactidão teórica transforma-se em inexactidão histórica quando considera a arte contemporânea como uma ruptura absoluta com o passado, ao passo que a missão do historiador continua a ser ver a evolução, mesmo nas revoluções.

O escultor Henry Moore, partindo das premissas históricas do surrealismo e do abstraccionismo, chegou a uma ideia precisa do valor da forma: «A escultura não tem dois pontos de vista diferentes. A aspiração a uma forma plenamente realizada está ligada à assimetria.» Toda a arte é abstracção e, na escultura, a matéria utilizada é suficiente para afastar o artista da representação e empurrá-lo para a abstracção. Assim, a obra terá uma vitalidade ou energia próprias, independentes do objecto; o artista deve possuir, desde o princípio, a ideia da forma na sua totalidade plástica, deve quase tê-la fechada na palma da mão; exprimirá então o volume «como o espaço que a forma desloca no ar». O artista precisa da consciência, porque esta resolve as contradições, organiza as recordações, impede-o de caminhar em duas direcções ao mesmo tempo; mas a forma deve ser sentida como pura forma sólida, não como descrição ou reminiscência. Logo, a forma desaparece de toda a História, é puro presente: e tal não poderá ser, como facilmente se compreende, uma forma complexa, que pressuponha um processo de composição; esta forma elementar é aquela que, retomando a definição da teoria arquitectónica de Wright, se chama «orgânica», por oposição à forma composta ou «construtiva». A forma que se diz abstracta é, pelo contrário, orgânica, modelada pela lei interna e agregativa da realidade, isto é concreta e profundamente realista. Assim, a teoria da forma abstracta, como realidade absoluta, supera a ambiguidade das teorias do cubismo e do surrealismo e a condição dialéctica que a obrigava a um contínuo contraste com a forma representativa. A forma, como presente absoluto, não é aquela que realiza com prontidão, no sentido impressionista, mas aquela que realiza o espírito no seu imediatismo. Assim, na forma abstracta, reabsorve-se e teoriza-se a experiência empírica dos impressionistas e a arte europeia reencontra o caminho que a reconduz à tradição e nela a justifica. Não é por acaso que os escultores abstractos têm novamente tendência a inscrever as suas formas no «plein air» impressionista.

Nos Estados Unidos, foram precisos vários anos depois do «Armory Show» para que a arte contemporânea fosse aceite por

um grupo bastante numeroso de críticos e de público e passasse a fazer parte integrante dos museus. No entanto, não sendo nos Estados Unidos a tradição do pensamento estético uma tradição secular nem radicada, a aceitação de novas formas é mais fácil e menos crítica.

Alfred H. Barr, que foi, durante muitos anos, director do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, assumiu-se como promotor do gosto pela arte abstracta e surrealista e classificou, nos seus escritos, as várias tendências e os vários cruzamentos de tendências com muita precisão e clareza. Mas as suas justificações são um pouco simples. A arte abstracta, diz Barr, é

baseada no postulado de que uma obra de arte, uma pintura, por exemplo, é digna de ser vista, sobretudo porque apresenta uma composição ou organização de cor, linha, luz e sombra. A semelhança com objectos naturais, embora não destrua necessariamente estes valores estéticos, pode facilmente corromper a sua pureza. Por isso, visto que a semelhança com a natureza é, na melhor das hipóteses, supérflua e é, na pior das hipóteses, capaz de distrair, é melhor eliminá-la.

De um modo ainda mais simples, o interesse pelo surrealismo depende, segundo Barr, «da necessidade profunda e persistente que os seres humanos têm do fantástico, do irracional, do espontâneo, do maravilhoso, do enigmático e daquilo que pertence ao sonho».

Todas as questões relativas à credibilidade destas formas de arte são assim esquecidas. O género contemporâneo de pintura existe, aceita-se como um facto, analisa-se e classifica-se. James T. Soby, nos seus livros sobre a arte posterior a Picasso e sobre a actividade de juventude de De Chirico, tem também a mesma atitude perante o facto artístico.

É preciso, no entanto, observar que as análises de Barr, e sobretudo de Soby, são frequentemente bastante delicadas e sensíveis e subentendem justificações críticas, embora não sejam nunca dialectizadas.

Com igual agnosticismo em relação àquilo que é a teoria estética, mas com uma experiência artística muito vasta, W. R. Valentier dispôs-se a explicar as origens da escultura moderna e sublinhou as analogias existentes entre a arte pré-Histórica, românica e gótica e a obra dos escultores modernos. Sublinha o valor da luz na obtenção do efeito plástico e a consequente necessidade de respeito pelos planos. As estátuas equestres, por

exemplo, que, na sua origem, estavam apoiadas a uma parede, perderam valor artístico quando foram colocadas no meio de uma praça, isto é num espaço infinito. A necessidade dos planos é um dos valores plásticos abstraídos de qualquer relação com a realidade. Além disso, a imagem plástica na arte moderna, tal como na arte pré-Histórica e medieval, não está isolada do mundo, como acontece na escultura clássica, mas estabelece uma relação entre ela e o universo inteiro, que nela se reflecte por meio da luz. Assim, estudando as suas origens, Valentier lançou luz sobre o carácter da escultura moderna. De qualquer forma, o agnosticismo estético tem como consequência desconhecer a diferença entre uma obra perfeitamente realizada como arte e uma outra que tem um interesse puramente pragmático. Isto é: o defeito é precisamente um defeito de crítica.

Não quer isto dizer que nos Estados Unidos não haja um vivo interesse pela teoria da arte: existe mesmo uma literatura completa, quase toda dos últimos vinte anos, sobre a estética e os princípios de crítica; mas aquilo que falta, como em todo o lado, aliás, é a relação entre o esteta e o conhecedor de arte. Aquilo que, no entanto, distingue a literatura americana sobre estética é a necessidade de referir a teoria, não tanto à arte do passado mas mais à arte contemporânea (Dewey) foi o primeiro, citando Cézanne, Matisse e outros contemporâneos como exemplos da sua *Art as Experience*, e vários outros se seguiram.

The Basis of Criticism in the Arts (1946), de Stephen C. Pepper, é a tentativa mais recente, e provavelmente a mais hábil, de adaptar o pensamento estético às exigências da crítica actual. Também Pepper tem uma tradição pragmática e proclama o carácter empírico da sua pesquisa. No entanto, como refere o resultado de sistemas filosóficos de outros, que prefere chamar hipóteses cósmicas («world hypotheses») faz, a seu modo, trabalho de historiador, mais do que de empírico, até ao momento em que procura extrair uma dedução ecléctica das teorias expostas.

Segundo Pepper, as hipóteses válidas quanto à natureza da arte são quatro:

1) A crítica mecanicista, que define o campo estético como prazer objectivado, segundo *The Sense of Beauty* de George Santayana.

2) A crítica pragmática (a que Pepper chama *contextualistic*), que considera o campo estético como o de intuições vivas e voluntárias de uma qualidade. Quanto mais viva for a experiência

algum relevo em "Arte e crítica de arte" (1989)

e quanto mais extensiva e rica for a sua qualidade, maior será o seu valor estético.

3) A crítica idealista (a que Pepper chama *organistic*), que considera a obra de arte como um todo integral e em si mesmo distinto, cuja intuição de qualidade é apenas um seu fragmento. Esta definição é sugerida por *Three Lectures on Aesthetics*, de Bernard Bosanquet.

4) A crítica formalista, que sublinha o carácter normal dos prazeres e das percepções artísticas. O valor estético é representação de uma norma, é conformidade à norma implícita na obra de arte, é também conformidade a um género ou a um estilo e, por fim, à cultura de que é expressão. A própria ideia de catarse está ligada à satisfação da normalidade. Esta crítica é a que tem as origens mais antigas, que remontam a Platão e Aristóteles.

Todos estes quatro tipos de crítica podem actuar em conjunto e esclarecer aspectos diversos da mesma obra de arte, logo a conclusão ecléctica é a seguinte: «Uma experiência de beleza é viva, de qualidade, é altamente organizada e é fonte de prazer imediato para uma mente normal.»

A arte que é assim definida engloba todas as artes, tanto do passado como do presente: no entanto, no raciocínio de Pepper não faltam as alusões à pintura moderna e as referências a Picasso. Existe uma certa homogeneidade entre o eclectismo de Pepper e as pretensões de classicismo, de objectividade e de organização integral de uma pintura cubista.

A arquitectura contemporânea

A arquitectura moderna produziu um número de obras-primas menor do que a pintura, mas foi objecto de um vasto movimento de ideias. Sabe-se que, nos meados do século passado, a utilização do cimento e do ferro e o grande desenvolvimento das construções de alta engenharia revolucionaram os métodos de construção tradicionais. Não era preciso muito para perceber que o Palácio de Cristal da Exposição de Londres, ou a Torre Eiffel de Paris, se não eram obras de arte eram, no entanto, afirmações de sinceridade ou de seriedade de construção em comparação com as elementares e incoerentes combinações de estilos históricos da construção civil.

Ao mesmo tempo, a grande revolução industrial levantava dois novos problemas: a crise do artesanato e a necessidade de adaptar

as cidades ao enorme incremento de população. Se, em Inglaterra, Ruskin e Morris viam na indústria a causa da destruição das tradições artesanais e de um rápido progresso em direcção a uma nova barbárie, e defendiam através da polémica e de uma acção directa um regresso às comunidades artesanais, na Alemanha, embora com base nas premissas de Ruskin e de Morris, defendia-se a capacidade da indústria para melhorar a qualidade da produção artesanal, favorecendo bastante o progresso social. Em vez de reproduzir grosseiramente e em grandes séries os objectos manufacturados do artesanato, era, porém, necessário que a indústria criasse, por sua vez, novos tipos e novas formas que encontrassem, no processo mecânico da produção industrial, o seu processo expressivo natural. Se Ruskin defendia que a arquitectura devia ser toda ela ornamento ou decoração, Adolfo Loos afirma a tese oposta e assume-se como defensor de uma arquitectura simples e despida de ornamentos, adaptada à sua função prática. Mas, Ruskin e Morris, por um lado, Loos por outro, tinham o mesmo objectivo: afirmar a identidade de construção e decoração, quer a decoração fosse reabsorvida pela construção quer a construção fosse reabsorvida pela decoração. O objectivo polémico comum continuava a ser a arquitectura de «estilo», ou dos estilos, a arquitectura académica.

Em 1914, em Itália, Antonio Sant'Elia apresentava o manifesto da arquitectura futurista. Também ele defendia a necessidade da identidade de construção e decoração, enaltecia, nos novos métodos de construção, a possibilidade de novas intuições de espaço e, no espaço, a dimensão da vida febril da civilização da máquina; mas queria que o resultado ou a síntese fossem um valor de beleza. Morto muito novo na guerra, Sant'Elia deixou apenas um grupo de desenhos que ilustra a sua utopia da cidade-máquina; não é portanto possível definir através de que processo artístico e por que valores morais essa beleza se poderia manifestar. O apelo de Sant'Elia continua, afinal, a ser um apelo não desprovido de razões ideais, aos arquitectos modernos, para que não se afastem do seu objectivo artístico e não confundam com utilitarismo aquilo que é, pelo contrário, uma consciência de actualidade histórica.

A polémica teria provavelmente ficado nos termos da utilidade prática e social, se a experiência figurativa do cubismo não a tivesse transformado em termos estilísticos. O mérito de ter compreendido que o problema da arquitectura era sobretudo um problema figurativo cabe a um arquitecto suíço desenvolvendo a

sua actividade em França, Le Corbusier. Ele afirma que a arquitectura é uma questão de superfícies, de massas e de volumes; mas, para chegar às superfícies, às massas e aos volumes como valores puros e absolutos, é necessário destruir as convenções espaciais ou perspécticas que estabelecem o valor de cada elemento em relação a uma representação de espaço. Daí a necessidade de pensar a forma como relacionada apenas com ela própria, com a sua própria função, como solução lógica de um problema bem elaborado. O problema é, naturalmente, um problema prático; mas para chegar à designação formal ou à forma racional, é necessário reduzir a um sistema o dado empírico da prática. A polémica de Le Corbusier quer ser uma polémica social, mas parte de um pressuposto errado: da redução a um esquema abstracto de uma situação de facto, da qual desaparece necessariamente a consciência histórica. A sua reforma do gosto arquitectónico quer realizar-se através de uma reforma social; mas, cometendo um erro idêntico ao dos cubistas, em vez de pensar essa reforma em termos de um progresso histórico da sociedade, pensa na utopia de uma civilização ideal, a civilização mecânica. A sua polémica contra a tradição perde toda a justificação ideal; e, tal como os teóricos do cubismo, Le Corbusier está disposto a reconhecer nos monumentos da arte antiga, onde quer que surja um valor absoluto de forma, outros tantos testemunhos de racionalidade arquitectónica. A partir daqui chega, sem disso se aperceber, a reafirmar o mito da limpidez da forma clássica contra o romantismo nórdico e a postular o valor supremo de uma civilização mediterrânica. O seu impulso em direcção a uma arquitectura social ou internacional faz com que acabe inconscientemente por enredar-se se não nos esquemas do tradicionalismo nacionalista num universalismo baseado no prestígio do intelectualismo ocidental.

Muito mais séria é a proposta de Walter Gropius (nascido em 1883) de um estilo internacional na arquitectura e nas artes aplicadas. Gropius é um arquitecto alemão que a guerra surpreende no início da sua actividade artística; o horror da guerra e a angústia do pós-guerra levam-no a meditar na possibilidade de uma arquitectura que, como novo agente de civilização, ajude «a ultrapassar o abismo entre a realidade e a ideologia». A sua actividade europeia desenvolve-se toda no breve período da democracia de Weimar; com a subida de Hitler ao poder é a perseguição e o exílio. O fundamento moral de Gropius é portanto

muito mais profundo do que o de Le Corbusier: a arquitectura não é a imagem, mas sim o instrumento para uma sociedade melhor (e não, note-se, perfeita), não é um horizonte do progresso, mas um agente que influi na consciência colectiva, favorecendo e acentuando o processo progressivo. Parece ouvir-se, nesta proposta social, o eco da polémica humanitária de Morris e do seu apostolado por uma arte que já não estivesse «dissociada da moral, da política, da religião». E de facto Gropius, através do seu mestre Behrens e de Van de Velde, está profundamente ligado àquele movimento por uma arte social baseada na produção industrial que parte da polémica de Morris e se conclui na fundação da Deutsche Werkbund, a primeira escola de arte dedicada à produção industrial de utensílios de alta qualidade de adaptação imediata às necessidades práticas. Além disso, Gropius ficara profundamente impressionado, a partir de 1910, com as obras e os escritos do arquitecto americano F. L. Wright, que Ashbee divulgara na Europa: e Wright baseava-se directamente, através dos seus mestres Richardson e Sullivan, nas ideias de Morris.

Os escritos de Gropius são poucos, concisos e quase ostensivamente contidos dentro de um limite técnico e económico; os seus dois conceitos fundamentais, a racionalização e o «standard», são os mesmos que foram ilustrados pela abundante literatura polémica de Le Corbusier. Mas, no «standard», Gropius não vê tanto uma forma racionalizada quanto uma forma pura, a imagem de uma perfeição que o processo mecânico reproduz com uma exactidão impessoal e absoluta. É fácil encontrar, nesta exaltação do processo mecânico como perfeito processo expressivo, a mesma desconfiança e a mesma oposição dos cubistas (pense-se na técnica cubista da «collage») em relação à sensibilidade, à emocionalidade, à precariedade naturalista do impressionismo; e o mesmo raciocínio de que a forma abstracta é, pelo contrário, concreta por excelência, na medida em que não se refere à representação da vida, mas à própria vida, não à catarse mas ao drama. De facto, na teoria da arquitectura desenvolve-se e explica-se aquele raciocínio sobre a arte como valor, já não só teórico mas ético e social, ou, mais exactamente, simultaneamente teórico e ético, já que, se o espírito não encontra expressão fora do acto, é também ele acto de conhecimento; caem assim as tradicionais barreiras entre estética e ética, tal como tinham caído as barreiras entre arte figurativa e literatura.

O valor crítico que não se realiza na análise teórica de Gropius realiza-se, pelo contrário, quando Gropius afirma que aquela teoria é inseparável de um momento pragmático: como a sua teoria não quer ser outra coisa senão a codificação de uma experiência feita (e note-se aqui o aflorar de uma exigência historicista desconhecida a Le Corbusier e oposta à sua concepção mítica da civilização moderna), assim também essa teoria se transforma naturalmente numa didáctica ou, em sentido mais elevado, numa pedagogia da arte. A Escola de Artes e Ofícios de Weimar que, em 1919, Gropius transforma na Bauhaus e que se transfere depois para Dessau, é algo mais do que uma escola de arte: é o ponto de encontro de artistas de todos os países (de Kandinskij a Klee, a Schlemmer, a Moholy-Nagy) unidos pelo interesse comum por uma arte nova que, através da forma abstracta, materializasse a expressão positiva de uma consciência, unitária, e não só socialmente, internacional: a expressão directa, afinal, da realidade histórica de uma Europa democrática e socialista. Mesmo a revolta social dos expressionistas e o anarquismo destrutivo dos dadaístas iam sendo assim reabsorvidos e reduzidos a uma nova e concreta ideia de História.

Frank Lloyd Wright

F. L. Wright (nascido em 1869) (*) é um grande arquitecto moderno que produziu obras de arquitectura que são obras de poesia. Os seus muitos escritos não têm a mínima limpidez nem qualquer disciplina teórica, mas estão imbuídos do impulso que leva o artista a dedicar-se à construção com o mesmo empenho, a mesma participação e a mesma prontidão com que o pintor se precipita para a tela e o escultor para o bloco.

Disse-se já que, através de Richardson e Sullivan, Wright baseia a sua formação nas ideias de Ruskin e Morris: além disso, é um fanático do ideal democrático americano e acredita na palavra de Lincoln como num evangelho social. É um entusiasta da poesia de Walt Whitman, detesta cordialmente a Europa com a sua tradição clássica e católica e não se cansa de advertir a América para se proteger da influência europeia, do mito

(*) Data da morte: 1959. (N. do E.)

capitalista da civilização mecânica, da sua arte, que é uma construção intelectual baseada na realidade e não uma profunda participação nas suas leis orgânicas.

Estas leis não são as leis abstractas do espaço, mas as leis que presidem ao crescimento (*growth*) das coisas naturais: não são, portanto, leis da forma, mas leis da matéria.

Comecei a estudar a natureza dos materiais, aprendendo a vê-los. Aprendi então a ver o tijolo como tijolo, a madeira como madeira, o cimento, o vidro, o metal, cada um individualmente e todos eles tal como são. É estranho dizê-lo, mas isso exigia uma grande concentração da imaginação. Cada material exigia um tratamento diverso e tinha possibilidades de uso adequado à sua própria natureza: um desenho adequado a um material não o era para outro, segundo um ideal de simplicidade como plasticidade orgânica.

O desenho, ou o projecto, é, para Wright, a abstracção de elementos naturais em termos puramente geométricos. É evidente que, neste caso, a forma geométrica não é entendida como exprimindo espaço, segundo a geometria de Euclides, mas como pura abstracção mental, grau da consciência, supremo valor da organicidade do real, que actua no pensamento criador. Já não se trata, portanto, da civilização da máquina, mecânica, mas de civilização como momento ou forma suprema, ou mais actual, da realidade. Assim, a realidade já não se manifesta, como nos surrealistas, pela anulação, mas por um novo valor da consciência. Percebe-se agora por que razão um escritor italiano, E. Persico, evocou, a propósito de Wright, o nome de Cézanne, o pintor a quem a arte contemporânea, depois da crise surrealista, sente necessidade de referir-se para esclarecer uma tradição própria, de que sente não poder já prescindir.

Explica-se também como é que Wright, a partir destas premissas, chegou a uma formulação mais clara, não só da relação entre utilidade e beleza na forma architectónica mas também da relação entre arquitectura e urbanismo. O urbanismo que, para Le Corbusier, se definia ainda em termos da «cidade ideal» (a «ville radieuse») e que para Gropius se põe como problema essencialmente social, é, para Wright, o problema da personalidade e da actividade humanas na relação directa que estabelecem com a natureza, ou da realização de uma liberdade individual como criatividade contínua e «orgânica». Com o pensamento e a obra de Wright, a teoria da arquitectura moderna sai dos limites da polémica contra a tradição, nos quais a tinha

encerrado a cultura europeia. Percebe-se então como, depois de tantas discussões polémicas, se voltou concretamente a apresentar a necessidade de uma história da nova arquitectura que resumisse e justificasse, em relação a um fim ideal constante, as muitas tentativas para explicar unilateralmente a génese daquela arquitectura relativamente às vicissitudes da técnica de construção, da evolução das formas ou dos movimentos sociais e políticos. Advertimos que uma história da arquitectura só se pode fazer se não a desligarmos da história do gosto moderno e que só no carácter concreto da forma as preocupações técnicas, sociais ou políticas podem encontrar uma expressão positiva e não apenas polémica. É este o resultado a que chegaram, na arquitectura, Nikolaus Pevsner, e, no urbanismo, Lewis Mumford.

CONCLUSÃO

O caminho percorrido até aqui é muito longo e, ao mesmo tempo, demasiado rápido. No entanto, parece-me que se pode chegar a uma conclusão optimista acerca do progresso da crítica de arte durante os últimos cento e cinquenta anos. É verdade que a coincidência, apontada como necessária, entre história da arte e crítica de arte ainda não se efectuou. Mas tanto a história como a crítica se aprofundaram. Resta o problema de estabelecer uma relação entre elas.

Os críticos franceses do século XIX, e em especial o seu mais alto representante, Baudelaire, ensinam-nos que a sensibilidade artística, isto é a comunhão de experiência com os artistas, é a fonte necessária à intuição crítica. Esses críticos criaram uma consciência da arte actual mais viva do que a que dantes existira e surpreenderam a arte no seu processo de formação, isto é na reconstrução da personalidade do artista. Sem as ideias da estética idealista, não teriam chegado a tanto; mas sem a comunhão de experiências com os artistas, sem o seu impulso passional para a arte, as ideias estéticas não teriam frutificado, como se demonstrou pelos juízos dos estetas, de tipo Hegel, e dos historiadores de arte seus contemporâneos. De facto, os estetas e os historiadores de arte têm mais familiaridade com a arte do passado do que com a arte sua contemporânea e por isso não chegam nunca, ou quase nunca, a colher a arte no seu acto de formação. Pensam muitas vezes que a actividade que se desenvolve à sua volta não passa de decadência ou negação da arte e isso impede-os de compreender a eterna criatividade humana. As simpatias culturais pelo passado podem também ser razoáveis, mas nunca se identificam com a paixão pela arte. Essas simpatias levam, pelo contrário, a julgar a arte do presente com o critério da arte do passado e a desconhecer portanto aquilo que existe de original e de autêntico na criação contemporânea ou, pior, a confundir a imitação de esquemas

tradicionais com a criação, a habilidade servil com a liberdade da arte. Por outro lado acontece que, deste modo, nem sequer se compreende a arte do passado, que é encarada não pela sua criatividade, que torna presente — e mesmo eterno — o passado, mas sim pelos esquemas culturais que pertencem ao gosto e não à arte, que constituem o seu aspecto contingente e efémero, aquilo que no passado está morto. Deste modo não se compreendem nem o presente nem o passado.

É a experiência da arte actual que ensina a ver a arte do passado e não vice-versa; é ela que resume e justifica a experiência da arte passada. Esta verdade é válida tanto para a arte como para o pensamento: toda a história da civilização vive no pensamento actual. Não podemos ter um gosto grego, se não formos capazes de orientar-nos no gosto actual. A confirmação desse facto vem-nos de Winckelmann e de Hegel que, precisamente por terem baseado a interpretação da arte na proeminência da arte grega, acabaram por compreender mal tanto a arte grega como a moderna. E todas as tentativas posteriores de alargar o conceito de clássico a uma medida de excelência aplicável à arte de todos os tempos falharam, dando origem a um hedonismo cultural, sem dúvida atraente mas sem autêntica paixão pela arte.

Quem se coloca perante uma obra de arte contemporânea não pode recorrer a juízos formados, precisos e tradicionalmente autorizados. Deve exercitar a sua perspicácia crítica para escolher e para recusar, para reviver os impulsos da imaginação criadora e descobrir as combinações intelectualistas, os truques que querem fazer-se passar por arte. O próprio virtuosismo que nos habituámos a admirar no passado revela-se como aquilo que é: uma habilidade vazia de conteúdo espiritual.

É inevitável que, ao escolher e ao recusar, o crítico seja parcial. Daí deriva o carácter passional (Baudelaire chama-lhe mesmo político) de toda a crítica viva. Só evita a paixão quem julga por princípios abstractos e não por adesão espontânea ao acto de criação. A distanciação em relação à natureza física, natural no homem de ciência, não se adapta ao crítico de arte, que se move dentro do mundo do Homem, das suas paixões e das suas fantasias.

Nem a parcialidade do crítico tão-pouco o impede de olhar para muitos horizontes, ou antes, pelo menos teoricamente, para todos os horizontes. O crítico tem a parcialidade da eterna criatividade que reaparece todos os dias e a todos os instantes, juntamente com a obra de arte. Se recebeu a força que faz com

que uma obra seja de arte, saberá reconhecer essa força em qualquer obra, qualquer que seja o gosto que o acompanha. Baudelaire percebeu a criatividade de Delacroix e de Daumier, mas soube também reconhecer o momento de arte na obra, tão diferente, de Ingres. Com a mesma base crítica saberá compreender Fídias e Rafael.

Como o espírito do artista se exprime não por meio de formas e cores mas *nas formas e nas cores*, a crítica do nosso século deu particular importância ao estudo dos modos como se trataram as formas e as cores. E se esse estudo escorregou às vezes para a apreciação da forma abstracta, esquecendo a identidade de forma e de motivo, e outras vezes distraiu a crítica da personalidade do artista, como aconteceu, por exemplo, com Riegl e com Wölfflin, é, por outro lado, evidente o progresso alcançado no conhecimento de formas e cores. Paralelamente com o que se passou com a arte moderna, a crítica soube também excluir dos valores da arte aqueles que se deviam apenas à associação com a nossa experiência da realidade, sem que essa experiência fosse mediada e completamente transformada por valores de formas e cores.

A criatividade de formas e cores é o único diapasão para julgar a arte, mas a criatividade não está isolada, nem é isolável, da vida do Homem. Sabe-se que a pintura é uma profissão; no entanto, para ser arte, mesmo a pintura tem de ir além dos limites da profissão, tem de empenhar toda a vida do artista. Daí as exigências morais e religiosas da obra de arte, que não consistem na pretensão de que a arte deve ensinar a moral e a religião (pois, nesse caso, seria retórica e não arte), mas na necessidade que a atitude do artista para com a sua própria criatividade esteja imbuída de seriedade moral e aspire ao infinito e ao universal. Foi isto que Ruskin ensinou e a sua lição não pode ser esquecida pela crítica.

Quando se diz que a obra de arte transcende o seu tempo, quer-se dizer que a sua criatividade pertence ao Homem, sem distinção de tempo ou lugar, a qualquer homem que sinta e imagine. No entanto, a imaginação não se esgota na criatividade, mas participa, a ela aderindo ou contra ela se revoltando, da vida da sua própria época. Por isso a arte transcende a História e, simultaneamente, participa nela. Não é mesmo possível distinguir criticamente a criatividade de um artista sem conhecer completamente as suas condições históricas. E para esse conhecimento contribuem quer o método de formulação dos ideais

típicos da humanidade, tal como foi imaginado por Hegel, quer o método da história da cultura, à maneira de Burckhardt e de Dvorák.

A história crítica da arte distingue-se da história de arte tradicional pela maior ênfase atribuída à sua função crítica, pelo valor atribuído à actividade crítica. O centro da sua atenção é a personalidade do artista, que se distingue da personalidade do Homem, porque é recebida no momento em que a imaginação criadora do Homem actua nas formas e nas cores. Os raios convergentes das actividades intelectuais, morais, religiosas, sociais, de todas as actividades humanas que constituem a História, servem para explicar a natureza desse centro, mas valem apenas em função dele, de tal modo que o princípio essencial da história crítica da arte se pode formular do seguinte modo: a história da arte é função da crítica de arte.

E se por acaso o conhecimento da evolução histórica da crítica de arte pudesse alguma vez induzir alguém a aceitar este princípio, o livro que aqui se conclui teria alcançado o seu objectivo.